

Klaus Beckmann

Wie spiele ich
STEFFENS, TUNDER,
BUXTEHUDE usw.
richtig?

Ein Beitrag zur histo-
risch legitimierten
Aufführungspraxis



Inhalt

1 · Einleitung	7
Notenbild und Klangaktion 7 · Interpretationshilfe W. C. PRINTZ 8 · Intellektuelle An- und Überforderungen 9 · Quellenfetischismus 11 · Spannpause 12	
2 · JOHANN STEFFENS, FANTASIA [Noni toni / a-Moll]	13
Biographie, Quelle, Edition 13 · Thema 15 · Erscheinungsformen 16 · Kontrapunkt, Stil, Takt 18 · PRINTZ 20 · Fantasia: Gattungsgeschichte 21 · Klang des Themas 23 · Mehrstimmigkeit 26 · Figurenlehre 28 · Einzelne Beobachtungen 30 · Canon sine pausis 39 · Funktion 42	
3 · HIERONYMUS PRAETORIUS (I.), MAGNIFICAT Primi Toni	44
Biographie, Quelle, Edition 44 · Gattungsgeschichte 44 · Primus Versus 46 · Satztechnik 47 · Betonungslehre 48 · Artikulation 49 · Funktion 55	
4 · HIERONYMUS PRAETORIUS (III.), MAGNIFICAT Primi Toni	57
Biographie, Quelle, Edition 57 · Makrokosmos 57 · Aufführung, Taktart 59 · Motiv, Modulus? 60 · Wiedergabe des Notentexts 60 · PRINTZ: Quantitas intrinseca 61 · Exkurs: BACH: Inventio I 62 · PRINTZ und WALTHER 63 · Artikulation 66	
5 · FRANZ TUNDER, PRAELUDIUM F-Dur	71
Start, Ziel, Weg, Legitimation 71 · Biographie, Quelle 72 · Edition 73 · PRINTZ 74 · Überblick 81 · Eingangsteil 86 · Mittelteil 89 · Besonderes Fugenkonzept 90 · Supplementum, Datierung 91 · Orgeln 92 · Pedalsatz 93 · Fingersatz 95	
6 · FRANZ TUNDER, PRAELUDIUM g-Moll (d''e'')	97
Informationen, Überblick, Eröffnung 97 · Mittelteil Fuge 98 · Schlussteil 102	
7 · FRANZ TUNDER, PRAELUDIUM g-Moll (g°h°)	104
Informationen, Überblick, Einzelbeobachtungen 104 · Fuge 106 · Schlussteil, Rückblick, Zusammenfassung 108 · Editionstext 110	
8 · FRANZ TUNDER, PRAELUDIUM g-Moll (d''es'')	111
Informationen, Überblick, Eröffnung 111 · Fuge, Supplementum 113	

9 ·	DIETRICH BUXTEHUDE, PRAELUDIUM C-Dur/136	117
	Biographie, Quelle, Edition 117 · Harmonia gemina 117 · ALBRECHT 119 · BELOTTI, VOGEL 120 · SCHUMACHER, BECKMANN, »Mythos Quelle« 121 · Unterschied Tabulatur-Noten 122 · Übersicht, Eröffnung 125 · Tactus maior, T. minor 128 · PRINTZ, C = Zweidrittelkreis 129 · Tirata, Variatio, WALTHER 130 · Fuge I 134 · Zwischensatz 137 · Fuge II 140 · Fuge III 142 · Phantasticus stylus 144	
10 ·	DIETRICH BUXTEHUDE, PRAELUDIUM e-Moll/143	148
	Quellen 148 · Edition 150 · Überblick, Überlieferung 152 · Eröffnung 154 · Glanzstück »Innere Textkritik« 156 · Beweis: Doppelter Kontrapunkt 158 · Eröffnung II 160 · Fuge I 161 · Fuge II 164 · Stretto, Dopp. Kp., Ricercar 166 · Spielpraktischer Kommentar 169	
11 ·	DIETRICH BUXTEHUDE, TOCCATA d-Moll/155	171
	Quelle, Edition 171 · Quellenfetischismus 172 · Übersicht, Eröffnung vierteilig 174 · Fuge I 178 · Zwischensatz, Fuge II, Final 182 · Trochäischer Tripel 184	
12 ·	MARTIN RADECK, PRAEAMBULUM d-Moll	186
	Biographie, Quelle, Edition 186 · Eingangsteil 187 · Überblick, Fuge 191 · Supplementum 195	
13 ·	CHRISTIAN RITTER, SONATINA d-Moll	196
	Biographie, Quelle, Edition, Überblick, M. PRAETORIUS 196 · DRESSLER 197 · WALTHER, Coloratur 198 · BERNHARD: Tonsatz und Stillehre 200 · Akzentstufentakt und Kantabilität? 201 · Fuge 203 · Zwischensatz, Final 206	
14 ·	VINCENT LÜBECK, PRAELUDIUM C-Dur	207
	Biographie, Quelle, Edition 207 · Fuge I, Doppelter Kontrapunkt 209 · Harmonia gemina 210 · Übersicht, Eröffnung 212 · Spielpraktischer Kommentar Fuge I, II 216 · Fuge III 221	
15 ·	VINCENT LÜBECK, PRAELUDIUM E-Dur	224
	Quelle, Edition, Überblick 224 · Eröffnung Binnengliederung 226 · Fuge I 228 · Kontrasubjekt, Harmonia gemina 231 · Fuge II, III 232 · Doppelter Kontrapunkt 237	
16 ·	Literaturverzeichnis	238
17 ·	Index · Personen	243
18 ·	Index · Sachbegriffe	246

HIERONYMUS PRAETORIUS (I.) MAGNIFICAT PRIMI TONI, *Primus Versus*

1 · Biographische Skizze

In Hamburg am 10. August 1560 geboren, erhielt HIERONYMUS PRAETORIUS Unterricht im Orgelspiel und in Musiklehre von seinem Vater JACOBUS SCHULTE genannt PRAETORIUS, der Kirchenschreiber und Organist der dortigen St.-Jakobi-Kirche war. Er besuchte die angesehene Lateinschule *Johanneum* und vertiefte seine musikalische Ausbildung 1573 bei HINRICH THOR MOHLEN, dem Organisten der Nachbarkirche St. Petri. 1574 absolvierte er mit Kostenbeteiligung der Hamburger Kirchengemeinde ein Fortbildungsstudium in Köln bei ALBIN WALRAFF, der ›den Knaben das fundament auf der Orgel zu lehren‹ verpflichtet worden war. Nach zweijährigem Dienst als Organist in Erfurt kehrte er Ostern 1582 nach Hamburg als Substitut seines Vaters zurück. 1584 wurde er dessen Nachfolger als Organist an St. Jakobi, zusätzlich Organist und Kirchenschreiber an St. Gertruden. Als Komponist von Vokal- und Orgelmusik erlangte er überregionale Bedeutung. Er starb am 29. Januar 1629. (Vgl. KL. BECKMANN, *Die Norddeutsche Schule*, Teil I, Mainz: SCHOTT 2005, S. 130-152.)

2 · Quelle, Edition

Visby (Gotland, Schweden), Landsarkivet. Signatur: *Visby Domkapitel H:3 (Berendt Petri orgeltabulatur)*.

Die Handschrift in Buchstabentabulatur ist von dem aus Freiburg an der Elbe stammenden BERENDT PETRI, einem Schüler des Hamburger Petri-Organisten JAKOB PRAETORIUS (1586-1651), geschrieben worden, wie der Besitzvermerk ausweist: *BERENDT ·PETRI· DEM HORDT DIT BOCK THO/ VND Ich habe es tho hamborch bj Jacobi prætorius geschreuen [...]. Anno p[raesenti?] ·j6jj· den mandach nach der hilligen Dreuoldicheidt, Freiburgensis. [Bernd Petri, dem ist dieses Buch zugehörig, und ich habe es zu Hamburg bei Jakob Praetorius geschrieben. Im gegenwärtigen [?] Jahr 1611, den Montag nach der Heiligen Dreifaltigkeit [Montag nach Trinitatis; 20. Mai 1611]. Der Freiburger.]* Faksimile des Possessorenvermerks in BECKMANN, *Die Norddt. Schule*, I, S. 155. Edition des Quelleninhalts in: BECKMANN (Hrsg.), *Hier. Praetorius, Sämtliche Orgelwerke*, Teil 1 (*Magnificat*), Teil 2 (*Hymnus*), Teil 3 (*Kyrie*), Mainz: SCHOTT 2003. PETRI, hochdeutsch: BERNHARD PETERSEN, amtierte später als Organist an der Nikolaikirche in Stralsund, er starb 1629.

3 · Zur Gattungsgeschichte des Magnificat

3.1 Im Reformationsjahrhundert (16. Jahrh.) musste die Orgel ihre neue Rolle im Kontext der protestantischen Gottesdienstpraxis finden und ihre Daseinsberechtigung durch geeignete Musikbeiträge unter Beweis stellen, was eine Reihe von Innovationen hervorbrachte. Einen Überblick über die Situation des Orgelspiels in Europa bzw. Deutschland zur fraglichen Zeit 1517 bis etwa 1630 bietet ein Blick in das von KLAUS BECKMANN vorgelegte *Repertorium Orgelmusik, Komponisten – Werke – Editionen, 1150-2000 · 57 Länder, Eine Auswahl*, Mainz: Schott, 3. Aufl. 2001. Der Artikel ›Deutschland‹ informiert über illustre Komponisten wie LUDOLF BÖDEKER, CONRAD PAUMANN, ADAM ILEBORGH, PAUL HOFHAIMER, ARNOLT SCHLICK, HANS BUCHNER, ELIAS NICOLAUS AMMERBACH

und ein reichlich buntes Gemisch von *Praeambula*, deutschen weltlichen *Liedtiteln*, lateinischen liturgischen Partikeln wie *Magnificat*, *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedicamus*, *Da pacem*, ferner vor allem zahlreiche *Fundamenta* (*organizandi*), das heißt Anleitungen zum Orgelspiel anhand formelhafter Lernbeispiele zum Auswendiglernen und Nachahmen. Eigene Kategorien bilden das „Absetzen“ von Vokalkompositionen in das organistische Idiom (*Intavolierungen*) sowie ausgefertigte Bearbeitungen von *Motetten*, *Liedsätzen*, *Chansons*, *Madrigalen* usw. der sogenannten „Koloristen“, namentlich BERNHARD SCHMID DER ÄLTERE, JOHANN RÜHLING, JOHANN WOLTZ, JAKOB PAIX, BERNHARD SCHMID DER JÜNGERE, darunter als Gattungen schließlich auch *Fugen*, *Passamezzo* und *Saltarello*, *Gagliarden*, *Tokkaten*, *Canzonen*, *Canzonetten*.

3.2 Zu Beginn des 17. Jahrhunderts änderte sich die Situation der Orgelmusik in mehrfacher, zum Teil gegenläufiger Hinsicht. WILHELM STAHL (J. HENNINGS, W. STAHL, *Musikgeschichte Lübecks, Band II: Geistliche Musik* von W. STAHL, Kassel: Bärenreiter 1952, S. 45) berichtet über die Verhältnisse in Lübeck Folgendes:

• Die Metten [Frühgottesdienste] und Vespren [am Nachmittag] waren um die Jahrhundertwende noch im alten Umfange vorhanden; denn bei der 1602 abgehaltenen Schulvisitation wird gefordert, daß die Schüler sich täglich zu Chor finden sollen, wie zuvor gebräuchlich. Aber bald trat ein starker Rückgang ein; 1630 waren die Metten sämtlich verschwunden, und von den Vespren war nur noch diejenige am Sonnabend und an den heiligen Abenden, d[as] h[eißt]. den Tagen vor den Festen übriggeblieben. Von der Vesper an den Sonn- und Festtagen selbst waren einige Stücke in den ihr vorangehenden Nachmittagsgottesdienst hinübergeglitten: *Magnificat* und *Te Deum*, an Festtagen auch ein lateinischer Psalm als Einleitung. Die Sonnabend-Vesper, die um zwei Uhr gehalten wurde, hatte die sämtlichen alten lateinischen Gesänge bewahrt: Psalmen und Responsorien mit Antiphonen und *Gloria patri*, *Cantica* (*Magnificat*, *Benedictus*, *Nunc dimittis*) mit Antiphonen, *Tedeum*, Hymnen.

• In den Schulgesetzen [...] des Rates (1621, 1630, 1656, 1662, 1671) muß daher immer wieder den Schülern ihre Pflicht eingeschärft werden: Alle haben auf dem Chor zu erscheinen, und zwar rechtzeitig; sie sollen sich am Gesang beteiligen und sich eines ehrbaren Verhaltens befleißigen.

Zum Besuch der Vesper, der ebenfalls für alle Pflicht war, hatten sich die Schüler in der Schule einzufinden. Sie wurden dann von ihren Lehrern „in ordentlichem proceß“ [Zug, Reihe] in die verschiedenen Kirchen geführt. Die vermehrte Aufsicht und die stärkere aktive Beteiligung am Gottesdienst gewährleisteten ein besseres Betragen der Schüler als am Sonntag. Endlich mußten die Schüler noch dienstags und donnerstags an den Frühgottesdiensten teilnehmen. [HENNINGS, STAHL, *Musikgeschichte Lübecks, II*, S. 49.]

3.3 Wie es scheint, sind die liturgischen Regelungen in den verschiedenen Städten der Reformation unterschiedlich streng gehandhabt worden. In Hamburg konzentrierte sich der Organist an St. Jakobi, der Stammkirche der ›Gelehrtenschule‹ *Johanneum*, HIERONYMUS PRAETORIUS (1560-1629), auf ausführliche Zyklusbildungen bei den Gattungen *Magnificat*, *Hymnus* und *Kyrie*, die im täglichen Gottesdienst (*Exercitium quotidianum*) bei der *Alternatimpraxis* mit dem Chor der Lateinschule Verwendung fanden. Ebenso ist von HEINRICH SCHEIDEMANN (ca. 1595-1663, dem Organisten der Nachbarkirche St. Katharinen, ein Zyklus von *Magnificat*-Versus überliefert. Festzustellen ist eine erhebliche Qualitätssteigerung der Orgelmusik insgesamt ab etwa 1600, wobei die traditionelle improvisatorische *Fundamentpraxis* durch schriftlich fixierte *Komposition* ersetzt wird. Zweimanualiges Spiel – *Vp 2 clavier / Auf zwei Clavier* – pflegte HIERONYMUS PRAETORIUS als seine besondere Erfindung und Spezialität. Als Standard bildeten sich für den Eröffnungssatz *Primus Versus* eine *Tenordurchführung* und für den *Secundus Versus* die Form der „Choralfantasie“ mit zum Teil mehrfacher Durchfüh-

rung einzelner Cantus-firmus-Zeilen heraus. Neben der lateinsprachigen Tradition schob sich zunehmend das deutsche *Evangelische Kirchenlied* in den Vordergrund, das in *Versuszyklen*, *Monodischen Orgelchorälen* und *Choralfantasien* bearbeitet wurde. Der Niedergang des Lateins im kirchlich-liturgischen Bereich zeigt sich recht anschaulich bei D. BUXTEHUDE († 1707) und seinem Nachfolger JOHANN CHRISTIAN SCHIEFFERDECKER (1679-1732): während vom Schwiegervater vier *Magnificat*-Bearbeitungen lateinischer Cantus firmi erhalten sind (BuxWV 203, 204, 205), trägt die einzige Orgelkomposition des Schwiegersohnes den Titel *Meine Seele erhebt den Herren*. Erhöhter Qualitätsanspruch zeigt sich auch beim Lüneburger Gründervater der *Norddeutschen Orgelschule*, JOHANN STEFFENS (1560-1616), der eine *Fantasia* mit Mensurwechseln des Themas und kontrapunktischen Finessen komponierte und in seinem Versuszyklus *Veni redemptor gentium* immerhin den *Doppelten Kontrapunkt* verwendete. Bei den Freien Orgelwerken blühten *Praeambulum* / *Praeludium*, *Toccata* und die *Fuge* vielfältig auf. Beteiligt an der Vollendung dieses Kosmos der norddeutschen Orgelkunst waren vor allem JAKOB PRAETORIUS, SAMUEL SCHEIDT, HEINRICH SCHEIDEMANN, MATTHIAS WECKMANN, FRANZ TUNDER, DIETRICH BUXTEHUDE, NIKOLAUS BRUHNS und GEORG BÖHM.

4 · HIER. PRAETORIUS (I.), *Magnificat Primi Toni, Primus Versus*

4.1 Erwartungsgemäß handelt es sich beim Eröffnungssatz um eine *Tenordurchführung*, wie es die Quelle selbst anzeigt: [Tonus] *in Tenore*. Der Tonsatz ist fünfstimmig, zwischen Tenor (lateinische Betonung: *Ténor*, der den Cantus, die Melodie haltende Stimmzug) und Alt ist der *Quintus* [der fünfte Stimmzug] oder *Vagans* [der umherschweifende, freien Spielraum nutzende Stimmzug] eingefügt worden. Um 1600 war *Fünfstimmigkeit* eine durchaus übliche vokale und instrumentale Besetzung, aus späterer Sicht empfand man diese Formation als üppig, repräsentativ für Größe und Macht, weshalb die Bezeichnung *Prunksatz* aufkam, bevor der *Kantionalsatz* mit Vierstimmigkeit, Homophonie und Melodieführung im Diskant einen neuen Standard setzte. Frühe Beispiele dazu bietet der 1604 in Hamburg erschienene Druck *Melodeyen Gesangbuch* mit 89 Kantionalsätzen der dort tätigen vier Organisten HIERONYMUS PRAETORIUS, JOACHIM DECKER, JAKOB PRAETORIUS und DAVID SCHEIDEMANN (vgl. BECKMANN, *Die Norddt. Schule*, I, SCHOTT 2005, S. 156 ff.).

4.2 Es fragt sich, welcher der 12 Versus des lateinischen *Magnificat* dem *Primus Versus* des HIERONYMUS zugrundeliegt. Absolut ausgeschlossen ist der erste Vers „*Magnificat*“, weil die Kürze, die geringe Anzahl der Textsilben dieses einzelnen Wortes, den zahlreichen Cantus-firmus-Tönen der Bearbeitung überhaupt nicht entspricht. Bei der Untersuchung zeigt sich ferner, dass die Übernahme der gregorianischen Vorlage in die Bearbeitung nicht mit der – ansonsten allgemein und häufig praktizierten – einfachen Gleichsetzung einer jeden Choralnote mit einer Semibrevis (GN), sondern hier rhythmisch in viel differenzierterer Weise erfolgt, weil einige ornamentierende Zusätze hinzugekommen sind. Diese Erscheinung ist seit Langem bekannt und entsprechend fachterminologisch gekennzeichnet: eine chorale (gregorianische) Vorlage kann gleich- oder äqualrhythmisch, das heißt einheitlich in *mensura indiscreta*, in lauter gleichlange (Mensural-)Noten, nämlich üblicherweise GN, übertragen – oder eben wie hier in unterschiedlichen Notenwerten gestaltet werden, weil etwa eine *Diminution*, Verzierung, stattgefunden hat, mithin eine *mensura discreta* gewählt worden ist.

4.3 Um festzustellen, wie sich die Bearbeitung des HIERONYMUS im Tenor des *Primus Versus* zur gregorianischen Choralvorlage verhält, wird ein Vergleich beider Fassungen erforderlich (vgl. die entsprechende Gegenüberstellung in Noten in BECKMANN, *Die Norddt. Schule*, I, S. 162). Weil der erste Vers »*Magnificat*« der Kürze wegen ausfällt,

dient – hilfs- oder probeweise – der zweite Vers *Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo* [Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes] als Modell der choralen Vorlage. Erkennbar sind folgende Elemente:

1 ————— 20:2 20:3—27 28 ————— 40
 |-----|-----|-----|

Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

I. Halbsatz

II. Halbsatz

Die „Vertonung“ der aus zwei Halbsätzen bestehenden lateinischen Magnificat-Zeile ergibt eine dreigliedrige Versus-Komposition. Was die Textverteilung angeht, ist das Ergebnis insbesondere für den I. Halbsatz nicht zufriedenstellend, weil mehr Töne als Silben vorhanden sind.

4.4 Könnte es sein, dass HIERONYMUS nicht den zweiten, sondern einen anderen Vers aus dem lateinischen Magnificat seiner Bearbeitung ›Primus Versus‹ zugrundegelegt hat?

Unterstellt man, dass die *Magnificat*-Überlieferung der Visby-Tabulatur mit überwiegend drei *Versus*-Bearbeitungen des HIERONYMUS pro I. bis VIII. Tonus die realen Verhältnisse in der Hamburger St.-Jakobi-Kirche widerspiegelt, ist zu vermuten, dass die übliche Alternatimpraxis „Vers um Vers wechselnd, zwölfmal“ zwischen Choralchor und Orgel hier insofern modifiziert erscheint, als das Orgelspiel auf drei ›Orgel-Versus‹ beschränkt und die chorische Monophonie entsprechend zu drei Einheiten gebündelt worden ist. Zum Vergleich: bei den zehn vierversigen *Kyrie-Zyklen* des HIERONYMUS (ebenfalls in der Visby-Tabulatur; Edition KL. BECKMANN, SCHOTT 2003, ED 9583) konnte der *Alternatim*-Aufführungsmodus der 4 + 4 Orgel+Chor-Partikel einwandfrei rekonstruiert werden: die Orgel beginnt, und zusätzlich zu den drei Wechseln des *Kyrie primum* (1, 2; Org., Chor), *Christe* (4, 5; Ch., Org.), *Kyrie ultimum* (7, 8; Org., Ch.) erscheinen ein separater *Kyrie-primum-Altio-modo*-Orgelsatz (3) sowie ein alleinstehendes vokales *Kyrie p[a]enultimum* (6) – was alles andere als eine glatte Regelmäßigkeit signalisiert. Vielleicht lassen sich zukünftig bei den *Magnificat-Zyklen* ebenso wie bei den *Hymnus-Zyklen* sichere Anhaltspunkte hinsichtlich deren genauer Aufführungsmodi ermitteln.

5 · Satztechnische Analyse

5.1 Die Zentrallinie des fünfstimmigen Tonsatzes, der Tenor [Ténor], beginnt mit einer *Brevis*, Doppelganzen *f*°. Als Deklamationseinheit zeigt sich die *Semibrevis*, GN. Das Verlassen der Rezitationsebene *a*° (*Repercussa*, *Tuba* 1), um – eigentlich im Sprung – den Hochtton *c*° zu erreichen, wird durch eine *Diminution*, Ornamentierung, von vier VN *a*°*g*°*a*°*h*° ›ausgestuft‹; die dabei verwendete Verzierung oder Figur wird *Transitus* oder Durchgang genannt. Diese Figur definiert CHRISTOPH BERNHARD im Rahmen seiner Stillehre folgendermaßen:

• *Im Stylo gravi werden gebraucht folgende Figuren: (a) Transitus, [...] (c) Syncopatio, [...]. – Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonantzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich [widerlich], sondern vielmehr annehmlich werden [...]. – Transitus welchen man auch Deminution [Diminution] heißen kann, ist: wenn zwischen 2 Consonirenden Noten, so alle beyde numero impari [auf ungerader Taktzeit ›1, 3‹] das Subjectum [Thema] [...] [darstellen], eine dissonirende Note numero pari [auf gerader Taktzeit ›2, 4‹] im nächsten Intervallo oben oder unten gleichsam durchschleicht. [MÜLLER-BLATTAU, Die Kompositionslehre, Kassel 2/1963, S. 63 f.]*

Der ›*Transitus* / Durchgang‹ muss keineswegs immer nur eine Terz „ausfüllen, durch-

schreiten“, sondern gilt auch bei einer Wechselnote aufwärts oder abwärts – wie in HIERONYMUS' *Magnificat*, T. 10), wo der Tenor aus der Konsonanz a° (oberhalb A) in die Dissonanz g° (über A) gleitet und in die Konsonanz a° (über A) zurückkehrt, um im Sekundgang über die Dissonanz h° das Ziel c' zu erreichen. Zum *Transitus* in 10 tritt noch in 11–12 die Dehnung *Brevis* als Auszeichnung gegenüber den zahlreichen *Semibrevis-Redeunt* [Wiederkehrende] hinzu. Schließlich erfährt der Zeilenschluss noch eine melodische Ausweitung, Digression, bis hin zum Binnenschluss ›*Mediatio*‹ a° in 20 – einer Klausel / *clausula* gleich, mit der sonst Schlussbildungen ausgestattet werden, hier nunmehr in einer standardmäßigen fünfstimmigen Kadenz nach A-Dur.

5.2 Der fünfstimmige Prunksatz beginnt mit dem Simultaneinsatz aller Stimmen, so dass ein *Exordium plenum* [vollstimmiger Anfang] entsteht. Sogleich macht sich jedoch eine Schichtung des Tonsatzes bemerkbar, eine *Übergeordnete Zweistimmigkeit im fünfstimmigen Satz* insofern, als der Tenor durch seine gedehnten Töne klanglich gegenüber dem rhythmisch viel aktiveren Verbund der übrigen vier Stimmen hervorgehoben wird. Als Takt dominiert die *Brevis*-Einheit, in 2/1 oder 4/2 unterteilbar, wobei es sich um den *Tactus maior* [Großtakt] handelt, der insbesondere in der vokalen Hochkunst der Renaissance (*Frankoflämische Schule*, von DUFAY bis PALESTRINA und LASSO) seine Blütezeit erlebt hat, bevor ihn das akzentuierende Prinzip und der *Tactus minor*, der *Semibrevis*takt C [Zweidrittelkreis] oder 2/2, 4/4, auch *Akzentstufentakt* genannt, um oder sogar bereits mehrere Jahrzehnte vor 1600 verdrängt hat.

6 · Satzqualität, Stimmführung, Betonungslehre

6.1 Abgesehen vom verhältnismäßig selbständigen Eigenleben des Tenors, des instrumental stereotypierten *Magnificat-Tonus*, vermittelt das homophone Satzbild der ersten dreieinhalb Takte den Eindruck, als strebe der vierstimmige begleitende Tonsatz des *Primus Versus* eine akkordische Ummantelung des tenoralen Cantus firmus an. Der Schein trügt jedoch, denn die Individualisierung der Stimmen – und damit die Linearität des Tonsatzes – nimmt stetig zu. Der Pedalbass entwickelt eine nahezu vokale Phrasenbildung, atmende Spannungsbögen von der Länge von etwa 3–4 Takten. Schon die Zweistimmigkeit aus Tenor und Bass zeigt eine lebendige Komplementarität, hinsichtlich des Rhythmus ebenso wie der Artikulation. Dass Zäsuren bei Phrasenenden und Sprüngen aufwärts – genauer: deren Absprung – mit Spannpausen zu versehen sind, die Pedallinie plastisch profilieren, kommt dem kantablen Gesamteindruck sehr zugute. Zu jenen Satzmitteln, die für eine Auflockerung des kompakten Klangstroms sorgen können, gehören zum einen die mehrfachen Synkopenbildungen (T. 2, Taktzeit 3; 3:3; 5:4; 11:3; 12:3; 15:3; 18:3) sowie zum andern die Stretto-Oktavimitationen in 7:3–8:1 von Vagans-Bass und in 10:1–11:1 von Tenor-Bass.

6.2 Wenn man davon ausgeht, dass HIERONYMUS PRAETORIUS den Inhalt der Visby-Tabulatur, mithin auch seine *Magnificat*-Zyklen, mit Sicherheit vor 1611 bzw. innerhalb des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts komponiert hat, gibt die Flexibilität, Geschmeidigkeit seines Tastensatzes Anlass zum Staunen, insbesondere sein Umgang mit der Differenzierung von Betonungen auf der HN-, VN-, AN- und SN-Ebene sowie mit der entsprechenden Agogik. Eine derartige Profilierung tritt in der musiktheoretischen Beschreibung bzw. Definition eigentlich erst rund 60 Jahre später in Erscheinung, etwa in WOLFGANG CASPAR PRINTZENS *Compendium musicae*, Guben 1668, wo unter den Begriffen *Quantitas extrinseca* und *Quantitas intrinseca* das trochäische Betonungsraster (–v) erläutert und begründet wird, oder auch die Beiträge von CHRISTOPH BERNHARD zur *Figurenlehre* (ca. 1660; Edition: MÜLLER-BLATTAU, *Die Kompositionslehre*, Kassel 2/1963 [*Tractatus compositionis*]), darunter die Figur *Superjectio*, die im *Primus*

Versus des HIERONYMUS immerhin dreimal auftritt (6:3-4, 12:3-4, 34:1-3). Dieser „rückwärtsgewandte“ Anachronismus ist bekannt, braucht indes nicht zu beunruhigen – die Musikpraxis ist mit dem *Sachverhalt* der *Bezeichnung* stets vorausgegangen.

6.3 Der erwähnte W. C. PRINTZ, Kantor und Musiktheoretiker in Sorau (Niederlausitz), lehrt, dass das äußere Erscheinungsbild der Notenzeichen, deren äußere, ›extrinsische‹ Beschaffenheit, zwar gleich sei, wie man bei zwei, drei, vier GN, HN, VN, AN, SN unschwer erkennen kann, dass eine verborgene innere Beschaffenheit (*quantitas intrinseca*) jedoch unterschiedliche Betonungen zweier äußerlich gleicher Noten zur Folge hat. Es ist der Takt bzw. seine Taktzeiten, die dabei regulierend wirken. Ausgangsmodell ist der *Tactus minor*, der 4/4-Takt (auch 2/2-Takt, C-[Zweidrittelkreis-]Taktzeichen), dessen ungeradzahlige Taktzeiten 1 und 3 je eine Betonung sowie dessen geradzahlige Taktzeiten 2 und 4 jeweils eine Schwach- oder Halbbetonung aufweisen. Die Fachbezeichnungen tragen die Geschichte ihrer Entstehung und frühen Wirkung in sich, die bis in die (griechische) Antike und in das (lateinische) Mittelalter zurückreichen: *Thesis* meint bei der taktgebenden Hand ›ab-auf‹ den *Nieder-schlag*, *Arsis* das *Aufheben*, wobei diese mechanische Pulsgebung ursprünglich allein die Gleich- oder Regelmäßigkeit des musikalischen Zeit- oder Grundmaßes (*Mensur*) sichern sollte, bis dass bereits die mittelalterliche Tanzmusik und seit etwa 1570 auch die allgemeine Musikpraxis das *akzentuierende Prinzip* mit differenzierten *Betonungen* in den Vordergrund rückte (HEINRICH BESSELER, 1954: *Akzentstufentakt*). Zuvor dominierte das *quantitierende*, nämlich Länge und Kürze – *Longum*, *Breve* – der griechischen oder lateinischen Textsilben favorisierende Prinzip. Die Dichtung formte kunstvolle Einheiten oder berücksichtigte geschickt und wirkungsvoll die vorhandenen Wortprofile. Grundformen solcher *Metren* sind die Zweisilber *Trochäus* (Hamburg, –v) und *Jambus* (Berlin, v–) sowie die Dreisilber *Anapäst* (Paderborn, vv–) und *Daktylus* (Wiesbaden, –vv). So kann –v, *Longum-Breve*, sowohl Länge und Kürze, als auch Hebung und Senkung, Betonung-Halbbetonung, bedeuten, je nach historischem Kontext. Nach PRINTZ unterliegt Musik des Barocks, also ab rund 1600, jenem unsichtbaren, aber unbedingt hörbaren trochäischen Raster von *Longum* und *Breve*, *Betonung* und *Halbbetonung* auf allen Ebenen der Taktordnung: die GN gliedert sich in zwei HN, deren erste betont (z. B. f), die zweite dagegen weniger betont (mf) ist; die HN enthält zwei VN in dynamischer Stufung von z. B. mf + p, die VN ist in zwei trochäische Achtel z. B. p + pp aufgespaltet, ebenso die AN in zwei trochäische SN. In der Praxis erscheinen die paarweisen trochäischen Bildungen (–v) häufig doppelt, als *Ditrochäus* (–v–v). Ebenso können die übrigen Versfüße verdoppelt werden, so dass eine *Dipodie* entsteht (z. B. eine anapästische Dipodie folgender Anordnung: vv–vv–).

7 · Artikulation

7.1 Die klangliche Darstellung der PRINTZschen *Quantitas intrinseca* wirkt sich auf den Vortrag, den Gesang ebenso wie auf das Instrumentalspiel, aus. In einer ›Goldenen Regel‹ hat das der Weimarer Organist und Musiktheoretiker JOHANN GOTTFRIED WALTHER (1684-1748) in seinen *Praecepta* [Lehrsätze] *der Musicalischen Composition*, Manuskript 1708, Erstdruck Leipzig 1955, S. 24, zusammengefasst:

• Diese Lehre von der Accent-Länge, hat so wohl vocaliter als instrumentaliter ihren sonderbahren [besonderen] Nutzen; denn hieraus entspringet die manirliche moderation der Stimme, oder Finger, daß man neml. eine solche Note, die der Zahl nach, lang ist, starck anschläget; hingegen eine solche Note, die der Zahl nach kurtz ist, auch etwas kürtzer und leiser exprimiret.

MAGNIFICAT PRIMI TONI

Hieronymus Praetorius (1560-1629)
Herausgegeben von Klaus Beckmann

[1. Versus. Tonus] in Tenore

The image displays a musical score for the Tenor part of the Magnificat Primi Toni, measures 1 through 25. The score is written on three systems of staves. Each system consists of a vocal line (Tenor) and two lute lines (Guitar and Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (p, f). The first system covers measures 1 to 5, the second system covers measures 10 to 15, and the third system covers measures 20 to 25. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black ink.

Measures 30-39 of the Magnificat, First Tone. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 30 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Measure 31 contains a triplet of eighth notes. Measure 32 has a sixteenth-note triplet. Measure 33 features a sixteenth-note triplet. Measure 34 has a sixteenth-note triplet. Measure 35 has a sixteenth-note triplet. Measure 36 has a sixteenth-note triplet. Measure 37 has a sixteenth-note triplet. Measure 38 has a sixteenth-note triplet. Measure 39 has a sixteenth-note triplet.

Measures 40-49 of the Magnificat, First Tone. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 40 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Measure 41 contains a triplet of eighth notes. Measure 42 has a sixteenth-note triplet. Measure 43 features a sixteenth-note triplet. Measure 44 has a sixteenth-note triplet. Measure 45 has a sixteenth-note triplet. Measure 46 has a sixteenth-note triplet. Measure 47 has a sixteenth-note triplet. Measure 48 has a sixteenth-note triplet. Measure 49 has a sixteenth-note triplet.

WALTHER betont ausdrücklich die ›manirliche moderation‹, die angemessene, regelkonforme Aufführungspraxis, nämlich wie sie die Akzentstufen-Taktordnung vorgibt. Das ›starck anschläget‹ bedarf allerdings einer Erläuterung insofern, als die Orgel ja dynamisch nur minimal auf eine Differenzierung der Anschlagsstärke reagieren kann – im Gegensatz zu anderen Instrumenten wie Streicher, Bläser, Schlagwerk oder das spätere Klavier (auch *Fortepiano* genannt), die allesamt dynamische Unterschiede durch entsprechende Tonbildung herstellen können. Die Orgel muss zur Verringerung der Lautstärke – ersatzweise – auf eine Verkürzung der Tondauer ausweichen, wie von WALTHER präzise beschrieben: *auch etwas kürtzer und* [dadurch, insofern] *leiser exprimiret*.

7.2 Mit dem Begriff ›Zweierbindung‹ bezeichnet man üblicherweise das, was betonungsmäßig einen *Trochäus* ausmacht, nämlich eine Zwei-Töne-Einheit in der Folge ›laut‹-›weniger laut‹, etwa *f-mf*, *Longum-Breve*, betont-unbetont, –*v* [Hebung-Senkung]. Auf der Ebene des *Tactus maior* (Brevistakt, Doppelganze, 2/1, 4/2, Taktzeichen: $\mathfrak{c}$) bilden 2 GN einen Takt mit den beiden Abwärts- und Aufwärtsbewegungen der pulsgebenden Hand (*Thesis-Arsis*). Gewissermaßen in Zeitlupe weist im *Magnificat*-Tonsatz des HIERONYMUS der Tenor solche Brevis-Einheiten auf – insgesamt markieren allerdings nur *drei* Brevisnoten, darunter die *erste* (*Initiale*) und die *letzte* (*Finalis*) Note des Cantus firmus, innerhalb von 20 Brevistakten diesen Taktwert. Das praktische Musizieren bzw. der komponierte Tonsatz des innovativen Hamburger Orgelmeisters entlarvt den Breviswert indes als eine eher theoretisch-arithmetische Zählereinheit, denn das eigentliche musikalische Geschehen vollzieht sich in viel kleineren, genauer: halb so großen Betonungsarealen, worin sich nunmehr ein 2/2- bzw. 4/4-Takt, nämlich der die Barockzeit bestimmende *Tactus minor* als vorherrschend präsentiert. (In der SCHOTT-Edition der *Magnificat*-Kompositionen ist die taktstrichlose Tabulaturquelle in Brevistakten mit vollen Taktstrichen wiedergegeben, die durch einen punktierten Taktstrich unterteilt sind und entsprechend gezählt werden; käme eine Neuauflage zustande, würden nur noch angedeutete, das heißt punktierte oder gestrichelte Taktstriche verwendet.) In diesem Punkt erweist sich dieser *Magnificat*-Tonsatz als Zeuge einer Übergangszeit, des Umbruchs von der Renaissance zum Barock.

7.3 Zieht man in Bezug auf Zweierbindungen die Ebene der HN in Betracht, bietet der Pedalbass die meisten Fälle. Dabei handelt es sich häufig um Sprünge abwärts (T. 2, 5, 14, 15, deren zweiter Ton, das minderbetonte Breve, WALTHER zufolge zu kürzen ist, und zwar in organischer Spielbewegung, um ein „*leiser exprimiret*“ zu erreichen. Auf der Ebene der VN-Bewegung sind in T. 8 f. und T. 11 trochäische Profile zu gestalten, indem die erste VN mit üblichem Impuls angespielt wird (als „der Anschlagende“ [Ton], während die zweite VN möglichst dicht mit dem vorangehenden ›Anschlagenden‹ quasi durch Angleiten verbunden wird. Diese angestrebte Verschmelzung gleicht jener sprachlichen Erscheinung, bei der zwei selbständige Silben zu einem Phonem, Klangereignis, miteinander verschmolzen werden, was als *Enklise* bezeichnet wird. Ein Beispiel: die drei phonetischen Ansätze „Hast du Zeit?“ mutieren quasi zum Zweitöner „Haste Zeit?“. Die VN-Sekundgänge im Bass in 8 f. und 11 sind also deutlich durch enklitische Verschmelzung sowie durch Kürzung um eine (maßvolle agogische) *Spannpause* (mit Richtung auf den folgenden Anschlagenden) zu profilieren, wie von WALTHER exzellent beschrieben. Dasselbe gilt in gleicher Weise für die Vorimitation im Vagans, 7:4-9:2.

7.4 Zwei Auffälligkeiten sind im Tenor, 9-10, und im Pedalbass, 10-11, zu klären. Die Bewegung innerhalb desselben Stimmzugs wechselt von einer GN zu (vier) VN. Die-

ser Bewegungskontrast verstößt gegen die *Quantitativo*-Vorschrift des hochangesehenen Kapellmeisters und Musiktheoretiker am Dom SAN MARCO in Venetia, GIOSEFFO ZARLINO (1517-1590; *Le Istitutioni Harmoniche*, 1558, Libro II, Kap. 44), gemäß der stets *la parte propinqua* [der benachbarte Notenwert] zu wählen sei, bei der GN mithin eine HN und nicht, wie hier, die VN. HIERONYMUS hätte zu seiner Rechtfertigung vermutlich zwei Gründe angeführt:

a) Bei den VN handelt es sich um die Figur des *Transitus* / Durchgangs, die der Verzierung dient und nichts anderes als eine Diminution der beiden Substanzialnoten HN A A darstellt. Figuren sind an sich prinzipiell lizenziert.

b) Gemäß des verborgenen trochäischen Akzentuierungsrasters der *Quantitas intrinseca* (W. C. PRINTZ, 1668) handelt es sich in **10** (Tenor) und **11** (Bass) um ditrochäische Profile bzw. um die Zweierbindungen $a^\circ g^\circ$ und $a^\circ h^\circ$ bzw. AG AH, was in der phonetischen Darstellung bzw. bei sauberer Artikulation (Anschlagender als *Longum*, enklitische Anbindung des *Breve* samt „weiblicher Endung“ [J. G. WALTHER: ›kürtzer und leiser‹]) zwei HN ergibt, womit der Anschluss ZARLINOS *Quantitativo*- oder *Parte-propinqua*-Regel entspricht.

7.5 Nachdem der Zusammenhang zwischen Akzentstufentakt (PRINTZ) und Artikulation (WALTHER) auf den Ebenen GN, HN und VN beleuchtet worden ist, gelten die folgenden Beobachtungen der Kategorie AN. Ins Auge springt sogleich die Doppelung derselben Klauselbildung in **6**, Diskant, und **12**, Vagans. Das erste AN-Paar stellt jeweils gemäß dem intrinsischen Betonungsraster einen *Trochäus* ($-v$, Hebung-Senkung) mit unterer dissonanter Nebennote dar, die sogleich wieder in die Konsonanz zurückkehrt, was insgesamt als *Transitus*-Figur lizenziert bzw. akzeptiert wird. Beim anschließenden Doppel- oder *Ditrochäus* ($cis''d'' h'cis''$, $-v-v$) wird die obere dissonante Nebennote angespielt, auch enklitisch dicht verschmolzen und ebenso ›kürtzer und leiser‹ beendet, aber eine tatsächliche Auflösung dieser Dissonanz findet nicht statt. Es dauerte bis ca. 1660, bis dass der in Dresden und 1664-74 in Hamburg tätige Komponist und Theoretiker CHRISTOPH BERNHARD (1628-1692) diese dissonanzhaltige Wendung in den Rang einer *Figur* erhob, somit die Dissonanz lizenzierte und mit der sehr anschaulichen Bezeichnung *Superjectio*, ›Hinaufwurf‹, versah:

• *Superjectio welche sonst [früher] insgemein Accentus genennet wird, ist, wenn neben einer Con- oder Dissonanz im nächsten Intervallo drüber eine Note gesetzt wird, doch meistens wenn die [Substanzial-]Noten natürlich eine Secunde fallen sollten.* (MÜLLER-BLATAU [Hrsg.], *Die Kompositionslehre*, 1926, 2/1963 Kassel, S. 71.)

7.6 Eine weitere Gruppierung von AN-Paaren bzw. AN-Trochäen bietet der Diskant in T. **14**. Zweifellos handelt es sich bei den beiden Takthälften – aus der Perspektive der taktzeitengemäßen Betonungen betrachtet – um zwei ditrochäische Einheiten (4 + 4 AN), darüber hinaus gliedert aber die *Longum-Breve*-Positionierung diesen Befund noch engmaschiger in 2+2 + 2+2 Elemente. Nicht genug: selbst dabei tritt insofern ein Qualitätsunterschied in der Profilierung zutage, als Sekundschriffe glatter wirken als der geschärfte Terzsprung abwärts $c''-a'$, obwohl Anschlagender, Enklise und Kürzung der Zweierbindungen gleich sind. Zudem fragt sich, ob das aus lauter Sekunden bestehende Tetrachord $d''c''h'a'$ überhaupt – artikulatorisch – das ditrochäische Profil in der gleichen Schärfe wie der Ditrochäus der Taktzeiten **14:1-2** ausbilden sollte. Denn von einer gewissen Tempostufe an, etwa bei SN-Tetrachorden (wie in **27:3-4**), fällt die Profilierung sehr schwer, bei ZN ist sie kaum noch möglich. Ferner lassen Erfahrungen mit historischer Orgelliteratur wie z. B. ARNOLT SCHLICKS *Da-pacem*-Bearbeitungen (aus: *Tabulaturen etlicher Lobgesang*, Mainz 1512) sogar die Frage entstehen, ob das Tetrachord nicht bereits vordem faktisch als spezielle Spielfigur aufgefasst und

verwendet worden ist – die Bezeichnung wäre statt *Ditrochäus* (–v–v) sodann allerdings *Päon* 1 (–vvv, 1 Anschlagender, 3 Enklitika). Da historische Äußerungen zum „Viertöner“, Tetrachord, im skizzierten Sinne bisher nicht bekannt geworden sind, wäre zumindest ein pragmatischer Vorteil in der Bereicherung des Vortrags, der *manirlichen moderation* (WALTHER) gewonnen, nämlich um die Spielfigur *Tetrachord* neben dem bereits häufig repräsentierten *Ditrochäus*.

8 · Takt 20:3-27

8.1 Mit der kompakten fünfstimmigen Kadenzierung nach A-Dur (Zielklang T. 20) hat die Durchführung des I. Halbsatzes des *Magnificat*-Tonus ihr Ende erreicht, der II. Halbsatz könnte als Fortsetzung beginnen. Im Tonsatz erscheint jedoch nur der Beginn des Tonus (das *Initium*) – in *De-o*, *g' a' c'' a'* – mithin als *Fragment* und diastematisch (in Bezug auf den Tonhöhenverlauf) *modifiziert*, wie es der Bass in **20:3-22:2** demonstriert: die (transponierte) Initiale *c°* wird leittönig hochalteriert zu *cis°*, das Kleinterzmelisma *d°f°* entspricht im Profil der originalen Vorlage (*a'c''*), aus dem einzelnen Zielton formt HIERONYMUS den Quintfall *e°A*. Zudem ändert sich die Verarbeitungstechnik radikal. Das Cantus-firmus-Zitat des *Magnificat*-Tonus in GN im Tenor der Takte **1-20** wird völlig abgelöst durch eine Kompositionsweise, die der Vokalmusik entstammt und in Venetia im Dom SAN MARCO seit ADRIAN WILLAERT (1490-1562; 1527 Kapellmeister am MARKUS-Dom, 1550 *Salmi spezzati* [Mehrchörige Psalmvertonungen] gepflegt wurde. WILLAERTS Schüler GIOSEFFO ZARLINO charakterisierte 1558 (*Istitutioni harmoniche*, Libro III, Cap. 66) die dortige Chorspaltungspraxis in Vespertagesdiensten und zu kirchlichen Hochfesten insbesondere bei Psalmvertonungen folgendermaßen: *comporre alcuni salmi in una maniera, che si chiama choro spezzato* [einige Psalmen in einer Art zu komponieren, die ›gespaltener Chor‹ genannt wird]. Das durch den Levante-/ Libanon-Handel reich gewordene Venetia konnte sich eine professionelle Chormusik mit zumeist 48 festbesoldeten Sängern leisten, was eine Aufspaltung in mehrere meist vierstimmige, im Dom getrennt aufgestellte Sängergruppen ermöglichte. Diese ›Venezianische Mehrchörigkeit‹ entsprach in der Gegenüberstellung verschiedener, auch kontrastierender Klanggruppen wie Tutti und Soli dem ›konzertierenden Prinzip‹ und fand zahlreiche Nachahmer in vokalen und instrumentalen oder auch gemischten Formationen, wo immer die besetzungsmäßige Stärke dazu ermöglicht werden konnte. Der fleißige Weimarer Organist JOHANN GOTTFRIED WALTHER widmet noch 1732 in seinem *Musicalische(n) Lexicon* dem *Choro spezzato*, dem ›gestückelten‹ Chor, einen eigenen Artikel.

8.2 HIERONYMUS PRAETORIUS präsentiert in seinem Orgelsatz **20:3-22:2** zunächst einen vierstimmigen *Tiefchor*, ohne Diskant, mit dem modifizierten Tonus-Fragment ›*in Deo*‹ im Bass, insgesamt sozusagen eine Doppelganze oder einen Brevistakt lang (2/1, 4/2), vgl. die Darstellung mit Notenbild in KL. BECKMANN, *Die Norddt. Schule*, I, SCHOTT 2005, S. 163. Anschließend erklingt dieselbe Phrase im *Hochchor*-Format, mit Diskant, indes ohne Bass, zunächst satzverdünnt *a* 3 beginnend, dann aufgefüllt zu *a* 4, wobei nunmehr der Tenor in seiner Lage das modifizierte Tonus-Fragment ›*in Deo*‹ bietet, und zwar als *Bassetto*, nämlich tragende Stimme der Hochchor-Auswahl (**22:3-24:2**). Als dritte und letzte *Variatio per choros* (MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, Band III, 1619, S. 114, 152, 242) bündelt HIERONYMUS die Außenstimmen Bass und Diskant und die beiden Mittelstimmen Tenor und Vagans zu einem *Plenus chorus* [Voller Chor], wobei das *in-Deo*-Fragment im Bass zusätzlich zu einer tonusfreien Klausel mit der Wirkung einer Binnenkadenz in A-Dur erweitert wird.

MEISTER DER NORDDEUTSCHEN ORGELSCHULE

herausgegeben von KLAUS BECKMANN und CLAUDIA SCHUMACHER

Sämtliche Orgelwerke

Band

1-3	HIERONYMUS PRAETORIUS	ED 9581, 9582, 9583
4	JOHANN STEFFENS	ED 9584
5	MELCHIOR SCHILDT	ED 9585
6	JAKOB PRAETORIUS	ED 9726
7	JOHANN PRAETORIUS	ED 9727
8-10	HEINRICH SCHEIDEMANN	ED 9728, 9729, 9730,
22	Derselbe, 12 Motettenkolorierungen	20638
11	JOHANN ADAM REINCKEN	ED 9783
12	VINCENT LÜBECK SENIOR / VINCENT LÜBECK JUNIOR	ED 9784
13	NICOLAUS BRUHNS / ARNOLD M. BRUNCKHORST	ED 9785
14	DELPHIN STRUNCK	ED 20025
15	NIKOLAUS ADAM STRUNCK	ED 20078
16	NIKOLAUS HASSE	ED 20530
17	FRANZ TUNDER	ED 20331
18	THEOPHIL ANDREAS VOLCKMAR	ED 20332
19	PETER MORHARD	ED 20544
20	PAUL SIEFERT	ED 20618
21	MICHAEL PRAETORIUS	ED 20637
23-24	MATTHIAS WECKMANN	ED 21009, 21010
25-28	DIETRICH BUXTEHUDE	ED 21111, 21112, 21113, 21114
29	MANCINUS, ABEL etc., 20 Freie Orgelwerke	ED 21635
30	NEUNHABER, HINTZ etc., 20 Choralbearbeitungen	ED 21677
31	ANDREAS KNELLER / GEORG DIETRICH LEYDING	ED 21678
32	GEORG BÖHM	ED 21679
33-36	SAMUEL SCHEIDT, Tabulatura Nova	ED 22021, 22022, 22023,
	Derselbe, Tabulatur-Buch	ED 22325